

ポンピドゥー・センターのゴダール ——《ユートピアへの旅》をめぐる覚書

堀 潤 之

2006年5月11日から8月14日まで、パリの国立ジョルジュ・ポンピドゥー・センターにて、ジャン＝リュック・ゴダールが構想した展覧会《ユートピアへの旅 JLG, 1946-2006 失われた定理を求めて》Voyage(s) en utopie / JLG, 1946-2006 / À la recherche d'un théorème perduが予定より二週間ほど遅れて開催された。三つの部屋に分けられた千百平米の広大な南ギャラリーを占めるこの展覧会は、一言で言えば、数年前から準備されていながら、直前になって放棄された当初の企画《コラージュ・ド・フランス》Collage(s) de Franceの残骸で成り立っている。その企画が「芸術的、技術的、財政的な困難」によって実現せず、《ユートピアへの旅》という別の企画をもって替えることにした旨の断り書きは、展覧会の入り口その他数箇所に貼られている。

この展覧会の「挫折」をめぐるのは、展覧会の開始直後から、毀誉褒貶の相半ばする論議を呼んできた。たとえば、^{ヴェルニサージュ}内覧会の翌日に『リベラシオン』紙に掲載された短信で、アントワーヌ・ド・ベックはこの展覧会を「広大な工事現場」、「催されることのできなかつた展覧会の工事現場」と呼び、それは「ゴダールを殉教者の座、ポンピドゥー・センターのけちな官僚主義の偽の犠牲者の座に奉る」という目的にしか寄与しないと断じた上で、こうした事態を招いたゴダールの態度をそれでも「刺激的」であるとし、「モダンなものは、芸術を無、死、詐欺、廢墟に変容させるこうした否定的な挑発から生まれる。ゴダールはしたがって災難^{カタストロフ}であり、彼はそれを誇りに思っているのだ」と両義的な評価を下している¹⁾。

確かに、この展覧会、あるいは挫折した当初の企画の残骸は、訪れる者を困惑させずにはいない。われわれがそこで目にするものは、『映画史』Histoire(s) du cinéma (1988-98)でおなじみの作品群の抜粋をループ状に流している薄型テレビや、そこかしこに雑然と貼られた書物の一節や写真、そしてとりわけ実現しなかった企画の九つの展示室のマケット群といった予想の範囲内におさまる展示物と並んで、建築用の足場であり、格子状の鉄柵であり、薄型ディスプレイから伸びる丸見えのケーブル類であり、使用されずに会場の一角に山積みされたテレビであり、おそらくは近場の日曜大工用品店で購入された観葉植物であり、どこにでもあるテーブルや椅子やソファ、キッチンセットなどであるからだ。しかも、通常の意味での「展覧会」にふさわしからぬそうした日用品や資材は、とうてい何らかの美的・芸術的意図にしたがって配置されているとは言いがたく、映画作品の抜粋を流しているテレビにしても、ケーブル類が天井から垂れ下がり、DVDデッキは床置きされている。ここには美的な配慮もなければ、逆にオブジェクションへの志向があるわけでもなく、ただ投げ遣りな乱雑さのみが支配しているように見える。

だが、それを認めた上で、一見乱雑に放置された雑多なオブジェ、なかんずくマケット群を仔細に見るならば、ゴダールが当初の企画、およびその残骸たる現行の展覧会を通じて、何をもくろみ、何をしようとしていたのかが透かし状に読み取れてくることも事実である。1940年代末に映画と出会ってから、半世紀以上にわたって飽くなき映画＝思考の試みを追究してきたゴダールが、この21世紀初頭に映画をめぐるどのような観念形成に至ったのか、またそれをこれまで慣れ親しんできた映画作品でもビデオ作品でもなく、美術館の中の未知の展示空間においてどのように展開しているのか。「映画を展示する」というコンセプトが（とりわけフランスで）目立って展開された1990年代以降の地平に、本展覧会は何かを付け加えているのか。本稿では、以上のような問いに答えるためのささやかな準備作業として、まずは本展覧会それ自体を詳細に記述することを試みる²⁾。

1

ポンピドゥー・センターの文化発展部門を総括するドミニク・パイニーが、ゴダールに展覧会の話を持ちかけたのは、2003年のことだった³⁾。当初は《コラージュ・ド・フランス》と呼ばれていたその企画は、九ヶ月にわたって、「一週間で映像を「採集」し、二週間でモンタージュを行い、第四週にポンピドゥー・センターで上映する」というリズムで、九本の映画作品を作り出すというものだった。パイニーが指摘するとおり、「これはゴダールが実のところつねに夢見ていた、テレビ局を動かすということにつながっていた」⁴⁾。

この企画は、2004年9月以降、フランス北部の都市リール近郊にある国立現代美術スタジオ、ル・フレノワにて、部分的に実現したようである。アンドレ・S・ラバルト、ドミニク・パイニー、ニコル・ブルネズ、レイモン・ベルール、ジャン＝ミシェル・フロドンといった批評家・研究者らが講演を行った後、スイスはロールのアトリエにいるゴダールとウェブカムを通じて会話を交わすという企画のほか、ゴダールの長期にわたる協力者と言いうる批評家ジャン・ドゥーシェやジャン・ナルボニがゴダール作品の上映に引き続いて分析を行うといった企画がプレス資料の形で公表されている。

しかし、やがて同じ《コラージュ・ド・フランス》というタイトルのまま、九つの作品の代わりに、展覧会場を九つの部屋に分けて、テーマ別に映像の複製や映画の抜粋を「展示」することになった。2005年初頭には、南ギャラリーの千百平米の空間を占める下絵が提示され、同年の秋にはゴダールの手によってマケットが作成された。だが、建築家・舞台装置家ナタリー・クリニエールを交えて、マケットを仔細に検討する過程で、九つの部屋を実物大で実現するには、予算を超過してしまうことが判明した上、芸術的な観点からもゴダールの納得が得られなかった。これがすでに展覧会開催予定日のおよそ三ヶ月前の2006年1月のことだった。ゴダールはこの時点で、「自分の企画をやり直し、マケットを実物大にするのを諦めることを考えるのを余儀なくされた」。その後、ゴダールはパイニーとの共同作業を拒み、テクニシャンの手は借りながら

も、ほぼ独力で南ギャラリーの広大な空間を再組織しようとしたようである。展覧会は予定より約二週間遅れて、名称も《ユートピアへの旅》と変更されて、初日を迎えることになった。なお、パイニーはおそらくこの件の責任を取って、ポンピドゥー・センターを辞職し、サン・ポール・ド・ヴァンスのマーグ財団に移っている。

2

《ユートピアへの旅》の入り口脇の外壁には、あたかもエピグラフのように、「示されることができるとは、言われることはできない」CE QUI PEUT ÊTRE MONTRÉ / NE PEUT ÊTRE DIT というウイトゲンシュタイン風の警句がゴダールの手書きの文字で二枚のパネルに分けて掲示され、それがフラゴナールの《門》Le Verrou (ca. 1777) の二枚のコピー、および『映画史』でも使われていたパウル・レニの『猫とカナリヤ』The Cat and the Canary (1927) のスチル写真と組み合わせられている。壁の前には、巨大なオリーブの木鉢植えが二つ置かれている（これはほぼ間違いなく、近所の日曜大工用品店ルロワ・メルランで購入されたものだ）。ここではテキストとイメージ、絵画と映画、複製と現実のオブジェが対置されている。展覧会全体の基調をなすこうした「空間的モンタージュ」は、それぞれの項が表象し、あるいは連想させる複数の意味が輻輳する空間を作り出す。たとえば、《門》が提示する寝室という閉鎖空間の恐怖＝魅惑は、怪奇映画の白黒のイメージが醸し出す息詰まる雰囲気と対し、逆にオリーブの木はユートピア的な温暖な土地、さらには1970年代以来、ゴダールの世界的世界の一角を占め続けているパレスチナへの連想を誘う。だが、人は当然、すべてをくまなく解読することはできない。テキストとイメージの共約不可能性を説くアフォリズムが示唆しているのも、そのことである。ゴダールが提示するものからどのような意味を読み取るかは訪れる者しだいであり、観客の数だけあるさまざまな解釈の総和はほぼ無限に近い。

展覧会場は三つの大きな部屋に分かれているが、入り口を抜けてすぐの壁面には、さまざまな紙片を貼り付けた木製ボード、二段の木棚、赤い扉などが置

ポンピドゥ・センターのゴダール（堀）

かされている。左側のボードですぐに目に付くのは、この展覧会をめぐる断り書きを記した紙片である。当初の企画《コラージュ・ド・フランス》の題字と展覧会場全体のマケットの写真に大きな×印がつけられ、その左側には次のような注記がある。

ポンピドゥー・センターは《コラージュ・ド・フランス：映画の考古学》と題された企画を、それが呈する芸術的、技術的、~~財政的な~~困難のために実現させずに、《ユートピアへの旅：失われた定理を求めて、JLG 1945-2005》と題された別の企画をもって替えることに決定した。

Le Centre Pompidou a décidé de ne pas réaliser le projet d'exposition intitulé « Collage(s) de France, archéologie du cinéma d'après JLG » en raison des difficultés artistiques, ~~techniques et financières~~ qu'il présentait et de le remplacer par un autre programme intitulé « Voyage(s) en utopie, à la recherche d'un théorème perdu, JLG, 1945-2005.

新しい企画のタイトルは、手書きの文字で書かれている。また「技術的、財政的な」の部分には内覧会の際にゴダール自身によって抹消線が引かれたという。おそらくはそのときに使われたマジックが、ボードのすぐ下にある棚の上段に置かれ、下段には Notorius と手書きのラベルが貼られた瓶が置かれている（ヒッチコック『汚名』Notorious でウランの粉末が隠されているポマールのボトルへの目配せである）。ボードに戻って、上記の紙片の左下には、ほぼ同内容だがより小さな紙片が貼られている。そちらには、新たな企画のタイトルは書かれておらず、その代わりに、《コラージュ・ド・フランス》の題字の下に、手書きで「今日ではそのマケットしか残っていない」Il n'en reste aujourd'hui qu'une maquette と記され、赤いアンダーラインが引かれている。このような展覧会そのものの成立過程に対する言及は、ゴダールが映画作品でもたびたび自己言及的に製作条件に触れていたことを思い起こせば（たとえば『万事快調』の冒頭部では、スターのイヴ・モンタンとジェーン・フォンダに支払う小切手

が映される)、さほど不思議ではないだろう。

中央の赤い扉には、ゴヤの版画集『ロス・カプリチオス』(1799)から取られた《よいご旅行を》Buen Viageの小さなコピーが貼られている。あたかもこれから展覧会を見る人へのメッセージであるかのように。右側のボードには、雑多な紙片が貼り付けられている。鯨の写真や、「独楽に対する自由」Liberté pour une toupieというキャプションのある独楽回しの絵、企画が頓挫した後の混乱を揶揄するかのような一コマ風刺漫画(数人の政治家らしき人々が車座になった絵に、「問題：今から何もしないのか、それともさらにもう少し待つのか?」というキャプションがある)と並んで、次のような謎めいた文章が書かれた紙片も見られる。

もしこの場所を訪れるようなことがあれば、数学者たる訪問者はおそらく、第一の展覧会の廃墟についてのこの第二の展覧会に設置されたあらゆる客体と主体のあいだの諸関係の数、その数が今日知られている最大の素数よりも限りなく大きな素数であることを認めることができるだろう。

S'il vient à passer en ces lieux, le visiteur mathématicien saura sans doute percevoir que le nombre de liaisons entre tous les objets et sujets établis dans cette 2e exposition sur les ruines de la première, que ce nombre est un nombre premier infiniment plus grand que le plus grand premier connu à ce jour.

表面的には、「空間的モンタージュ」が無限の意味作用を織りなすことを予告していると読めるこの文章は、本展覧会に時おりみられる数学的メタファーとの関連でも興味深い。

このボードの上部には、「ついに、アメリカの人間は、私たちの夢が映し出される巨大なスクリーンに、そのアクション全体にわたって広がっていくことになるのだ」Enfin, l'homme américain va se déployer sur l'immense écran de nos rêves dans toute l'étendue de ses actions という1953年にアメリカ映画に

導入されたシネマスコープについてのトリュフォーの文章が複製されている⁵⁾。そのさらに上部には、ジョージ・ブッシュが何らかの式典を主催している姿が、横長のシネマスコープ的な写真で展示され、シネマスコープの政治的場面への応用がトリュフォーのやや無邪気な称賛との対比を形作っている。

3

《ユートピアへの旅》の主要部分は、「一昨日」AVANT-HIER, 「昨日」HIER, 「今日」AUJOURD'HUIと名づけられた三つの大きな部屋に分けられている。訪問の順番は特に明示されていないが、それぞれに「-2」, 「3」, 「1」という番号が振られている。大まかに言って、「一昨日」は実現しなかった企画のマケットを展示し、「昨日」はゴダール自身の作品と彼が選んだ他の作家の作品の抜粋を流し、「今日」は家庭における映像の地位をめぐる考察を展開している。以下、やや詳しく各部屋の構成をたどってみたい。

3-1 AUJOURD'HUI / ÊTRE

展示室がガラス張りになっているために三つの部屋で最も明るく、また展示内容に最も乏しい「今日」の部屋のテーマは、家庭内空間における映像の地位である。部屋に入ると巨大な建築用の足場の傍らに置かれたテーブルの上に、二台の薄型テレビが平らに置かれ、TF1とユーロスポーツがライブで絶え間なく流れている。フランス語で薄型テレビのことを *téléviseur à écran plat* と言うのにかけて、テレビが平らに *à plat* 置かれているわけなので、ゴダール的な「機知」の典型例と言えるだろう⁶⁾。テレビが置かれているテーブルの引き出しには、旧式のタイプライターが載せられ、引き出しの底面には神のモーゼに対する言葉「前と同じような二枚の石板を切り取りなさい。わたしはその石版の上に、あなたが砕いたこの前の石板にあった言葉を書きしるそう」(『出エジプト記』, 34-1) が貼られている。薄型テレビが現代の石版に見立てられているのだろう。

この部屋の広い空間には、他にも家庭用品がまばらに置かれている。奥の書

齋机と椅子のそばには、薄型テレビが設置され（その足下の床にはオフィス家具や本棚のカタログの切り抜きがコラージュされている）、アンドレ・テシネの『バロッコ』Barocco (1976) の一場面が流れている。机の上には、「一昨日」の部屋にもある4〈映画作品（義務）〉のマケットの別バージョンが置かれている（後述）。部屋の片隅には、十個ほどの鉢植え観葉植物が無造作に置かれている。その脇には、AV機器を収めたラックと並んで、ダブルベッドが置かれ、枕の位置にリドリー・スコットの『ブラックホーク・ダウン』Black Hawk Down (2001) を流す薄型テレビが立てかけられている。部屋の手前側には、キッチンセットが設置され、その傍らに平らに置かれた薄型テレビからはハードコア・ポルノの映像が流れている。手前の窓際には、ソファーとロー・テーブルと薄型テレビによって小さな応接間が形作られ、ロー・テーブルの上には「二度と繰り返さない」plus jamais ça, 「幸福な未来」les lendemains qui chantent(共産主義を語る文脈でよく用いられるフレーズ), 「ストックホルム・アピール」l'appel de Stockholm (原子力兵器廃絶を訴えた1950年のアピール) と手書きで書き付けられた便箋が置かれている。テレビには、エディ・コンスタンティヌ主演のレミー・コーション・シリーズの第一作、ベルナール・ボルドリー監督による『緑青色の女』La Môme vert-de-gris (1953) が映っている（言うまでもなく、ゴダールの『アルファヴィル』Alphaville (1965) の起源にある作品にして、『新ドイツ零年』Allemagne 90 neuf zéro (1991) でも同じ箇所台詞のみが長く引かれている作品である）。壁のスピーカーからは、時折、リナ・ケッティの甘ったるいシャンソン《希望のないセレナード》Sérénade sans espoir が聞こえてくる。

戦争映画とダブルベッド、食べることとポルノグラフィ、肘掛け椅子やソファーといった安楽な視聴環境と大衆的な映画作品、これらのモンタージュによって、部屋全体としては、副題の「ある」ÊTREが示唆するような、ただ単に生存するだけという様態が支配する家庭内空間で、いかに映像がやり過ぎられているかが寒々しく提示されていると言える。展示物の貧しさと断片性が、その印象を強めている。展示されているものはすべてが既製品でしかなく、し

かも書斎机はあっても本棚はなく、キッチン・セットはあっても食卓はなく、観葉植物はあってもバルコニーはない。飾り気のないからっぽのアパルトマンは、『軽蔑』Le Mépris (1963) や『気狂いピエロ』Pierrot le fou (1965) など、特に60年代作品でおなじみの形象である。しかし、60年代には、その形象は登場人物たちのトランジットのな状態と深く結びついていた。70年代ゴダールの家庭内空間は、『ヒア&ゼア』Ici et ailleurs (1976) で家族がテレビを眺める居間、『パート2』Numéro deux (1975) で一種の性教育が行われる寝室といったように、むしろミクロ・ポリティクスが集約的に演じられる隠喩的な場であったと言える。近年は、『JLG / 自画像』JLG/JLG (1994) や『映画史』にみられるゴダールのアトリエに典型的なように、家庭という空間は、聖ヒエロニムスの書斎さながらの思索と探究が行われる場へと道を譲ったように思われる。こうした系譜に照らすと、「今日」の部屋が作り上げるまばらな家庭的空間は、単に貧弱で、批判的強度に欠けると言わざるを得ない。

最後に、この部屋の右側の壁に貼られているいくつかの謎めいたボードにも触れておこう。部屋の入り口から建築用の足場を挟んで真向かいのガラス張りの壁面に、白い巨大なパネルが設置され、そこに黒塗りの板と色の塗られていないベニヤ板が張り付けられている。黒塗りの板の方には、左上に「マルタ・クロス」La croix de Malte と書かれた小さなフォトグラム（『映画史』1Bからの引用。用語としては、フィルムの間欠的な運動を作り出す映写機中の機構を指す）が貼られ、中央左の区画には小さくてシンプルな十字架がびっしりと取り付けられている。中央右には、処刑台に吊られている人物の素描（ゴヤ？）、右上には火刑場に向かう女性を描いたゴヤの素描《別のところで生まれた咎によって》Por haber nacido en otra parte (1814-24) の縮小コピーが貼られ、マジックでボードをはみ出すように大きな×印が加えられている。右側のボードには、様々に装飾された十字架が六つ取り付けられ、なぜか保安官のバッジなどもまとめて付けられている。ボードの上には、ユニオン・ジャックとダヴィデの星のほか、様々な紋章が並べられている。「今日」の部屋にあってやや異色なこの区画に対して、納得の行く解釈を提供するのは難しいが、かつて輝

いていた映像が死に絶える「墓場」のイメージが喚起されることは確かであり、また十字架や紋章の使用には、6〈下衆ども(寓話)〉のマケットの国旗や、『JLG / 自画像』の「ステレオの伝説」のダヴィデの星にも見られるような、単純な図像への意味作用の凝縮のプロセスが見て取れる。

もう一つのパネルには、針金で作られた人型の脇に携帯電話が貼り付けられたものが二つあり、その右隣の壁に、「1900年頃、C・モネはE・ドガに設置したばかりの電話を見に来るように誘う。分かるよ、とドガは言う。ベルで君を呼ぶと、君はそこに行くんだね！」と書き付けられている。その右下には、「悪いのは：君がすでにそこにいることだ」、「もっと悪いのは：君が自分はこのにいないということだ」とマジックで書かれたベニヤ板が張り付けられている（これは会期中にゴダール自身によって付け加えられたものであるらしい）。その右には、ジャコメッティの《歩く人》の複製が貼られて、「私は歩かない」というキャプションが添えられている。そのすぐ右隣のガラスの壁面からは、ポンピドゥー・センター脇の歩行者専用道路を歩いている人たちの姿が目に入ってくるので、これもゴダール流の子供じみた機知と言うべきだろう。

なお、展覧会場の外側の空間も用いられている。まず、手前側のガラス壁を通じて、ホームレスのテントがいくつかに並んでいるのが見え、「今日」の部屋が提示する家庭内空間と印象的なモンタージュを形作っている（ゴダールが何人かのホームレスにお金を払って、会期中そこに住むように頼んだというまことしやかな噂が流通していた）。また、右側の壁の裏側には（建物の外からしか見えないように）、マチス風の水彩画が何枚も並べて貼られ、「現実という継ぎ目のないドレス」LA ROBE SANS COUTURE DE LA RÉALITÉ というアンドレ・バザンの言葉が書き付けられている。ここにも、ドレスにかけたちょっとしたギャグが見られる。

3-2 HIER / AVOIR

「持つ」AVOIR という副題が「見るべき」À VOIRとも読める「昨日」の部屋は、映画に捧げられている。左側の壁にスタンダード・サイズのディスプレイ

ポンピドゥ・センターのゴダール (堀)

レイを九つ配置し、ゴダールおよびミエヴィルによる作品の抜粋を流している。各ディスプレイの下には、当初の企画《コラージュ・ド・フランス》の九つの部屋に割り当てられた単語を記したプレートが貼られている。『1PM』 One P.M. (1972) の冒頭付近で二人の黒人少女がラジオを持って港を歩き、インディアンに扮した男がテープレコーダーを弄くる箇所が「アレゴリー」 ALLÉGORIE とされ、その隣には『ウイークエンド』 Week-end (1967) の冒頭部の出発場面、およびブルジョワ夫妻の車にジョゼフ・バルサモが乗り込み、事故に至るまでのシーケンスが「映像」 IMAGE とされている。「一昨日」の部屋への開口部を挟んで、『ワン・プラス・ワン』 One Plus One (1968) のラストシーン (隠喩 MÉTAPHORE), 『JLG / 自画像』の「ステレオの伝説」の箇所 (義務 DEVOIR(S)), ミエヴィル『私たちは皆まだここにいる』 Nous sommes tous encore ici (1997) でゴダールとオーロール・クレマンがレストランで食事するシーン (無意識 / 同盟 INCONSCIENT / ALLIANCE), 『ワン・プラス・ワン』のファシストの書店主のシーン (寓話 PARABOLE), 『東風』 Vent d'est (1969) で川辺の若者がカメラ目線で演説するシーン (夢想 RÉVERIE), もう一つの開口部を挟んで、『JLG / 自画像』の盲目の編集者のシーン (モンタージュ MONTAGE), ミエヴィル『そして愛に至る』 Après la réconciliation (2000) で子供がバレエを踊るスローモーションのシーン (寓話 FABLE) が展開する。各ディスプレイから天井まで伸びる黒いケーブルが剥き出しにされ、壁面には文字をマジックで塗りつぶした跡が目を引き、スピーカーが埋め込まれた壁の穴もややぞんざいに空けられており、それが金色の立派なプレートと対照をなしている。手前側の壁際にある消火栓の赤いホースは、「映像」のディスプレイ上部あたりまで延ばされて、ディスプレイからの黒ケーブルと交差している。

他の三方の壁、および部屋の中央には、映画史から召還された映像の断片群がディスプレイに映し出されている (部屋の片隅には、使用されなかった薄型ディスプレイが山積みになっている)。手前の壁には、ニコラス・レイの『大砂塵』 Johnny Guitar (1953) とジーン・ケリー / スタンリー・ドーネンの『踊

る大紐育』On the Town (1949) とアメリカ映画がまとめられ、部屋の角には、ありふれた食卓と四脚の椅子が置かれ、壁には窓枠のみが飾ってある（「今日」の部屋の家庭内空間が、部分的に延長されている）。右側の壁には、手前にセルゲイ・パラジャーノフの『ざくろの色』Sayat Nova (1968) とアレクサンドル・ドヴジェンコの『武器庫』Арсенал /Arsenal(1929), 奥にオーソン・ウェルズの未完の映画『ドン・キホーテ』Don Quichotte (1992) とロッセリーニの『メシア』Il Messia (1976) が配されている。奥の壁には、「一昨日」の部屋からつながっている線路を手前に、ロバート・シオドマクとエドガー・G・ウルマーによる『日曜日の人々』Die Menschen am Sontage (1931) およびフリッツ・ラングの『マブゼ博士の遺言』Das Testament des Doctor Mabuse (1932) という偉大なドイツ映画が並ぶ。

部屋の中央には、大量の笹の植木鉢が配置され、一種のジャングルを構成している。その中にスタンダード・サイズのディスプレイが二台置かれ、奥のディスプレイではロジェ・レーナルトの『最後の休暇』Les Dernières vacances (1947), サシャ・ギトリの『犯人は三人組?』Les Trois font la paire (1957), ジャン・コクトーの『詩人の血』Le Sang d'un poète (1930), ジャック・ベッケルの『現金に手を出すな』Touchez pas au grisbi (1954) が、手前のディスプレイではジャン・ルノワールの『恋多き女』Eléna et les hommes (1956), ロベール・ブレッソンの『バルタザール, どこへ行く』Au hasard Balthazar (1966), ルネ・クレールの『巴里祭』14 Juillet (1932), ジャン＝ピエール・メルヴィルの『賭博師ボブ』Bob le flambeur (1955) が代わる代わる映し出されている。フランス映画に捧げられた一画と言えるだろう。また、ジャングルの周囲には、二つの小型マケットが放置されている。

自分たちの作品と、映画史の偉大な作品群を並置するやり方は、『映画史』を踏襲したもので、その意味ではあまり新味はない。引用されている断片は、ほとんどが『映画史』その他で取り上げられ、ゴダールが繰り返しこだわってきたものだ。偉大な映画（「見るべき」映画）の時代が今や過ぎ去ってしまったという意味で、この部屋が「昨日」と題されていることも納得が行く。また、

『映画史』でも高密度なモンタージュが作り出す騒然とした音響状態が印象的だったが、ここではそれを空間的に展開している点にちょっとした面白味があると言える。

3-3 AVANT-HIER / AVOIR ÉTÉ

内容面では、「かつてあった」AVOIR ÉTÉという副題の「一昨日」の部屋が最も充実している。ここでは、中央に実現しなかった企画のマケット群が配置され、周囲の壁に主にその企画で使うはずだった様々なオブジェが並べられている。たとえば、9〈墓（寓話）〉と題されたマケットの一部を実物大にしたかのように、手前の壁には、マチスの《ルーマニアのブラウス》La Blouse roumaine(1940)、ハンス・ハルトウングのパステル画《P.1960-112》、ニコラ・ド・スタールの《音楽家たち》Les Musiciens, souvenir de Sydney Bechet(1953)が掛けられて、そのそばの隅には、散らかったベッドが鈍く照らされ(マチスの同じタブローの縮小された複製がその下の床に立てかけられている)、ベッドの頭の右側の壁に書かれたキューバの詩人ホセ・レサマ＝リマの言葉「光は目に見えぬものの最初の目に見える動物である」La luz es el primer animal visible de lo invisibleが、その上の極小ディスプレイ(ポケットベル?)に映し出されている、ゴヤ最晩年の素描《私はまだ学ぶ》Aún aprendo(1824-28)を蠟燭の炎で照らした映像断片と呼応している。「昨日」の部屋に至る開口部を挟んだ壁には、同じ映像が縦に掛けられたより大きな薄型テレビに映し出されている。

左側の壁際には、主として、マケット内部に登場する雑多な写真やオブジェを等身大で再現したものが集められている。細長い区画を囲む作業用の鉄柵には、ディスプレイが貼り付けられていて、ゴダールとミエヴィルによる美術館をめぐるエッセイ映画『古い場所』The Old Place(1998)の抜粋が流れている。ちょうどオーソン・ウェルズの『市民ケーン』Citizen Kane(1941)の冒頭、「立ち入り禁止」No Trespassingの看板が引用されるくだりである。その区画に置かれているオブジェが、あたかも触れてはならぬ貴重な美術品であるかのよ

うな演出だ。とはいえ、それらの多くは既存の物品を簡単に加工したレディ・メイド的なオブジェ、たとえばスピーカーと自転車の車輪を組み合わせて作ったトーテム・ポール（これは5〈同盟（無意識・トーテム・タブー）〉のマケットから来たものだ）や、ロゼッタ・ストーン、嘆きの壁、エジプトの太陽神ラーなどの模型、ダースト社の引伸機や、モディリアニに基づくマリオネットなどにすぎない（マリオネットは、ポンピドゥー・センター近所の映画書店兼マリオネット店スカラムーシュに発注されたものである）。『トーテムとタブー』への目配せとともに、床にもフロイトの顔が表紙になった本が置かれており、フロイトの時代のブルジョワ家庭の調度品を思い起こさせる。鉄柵で囲まれた部分の奥には、梯子が立てかけられ、大小のマケットが山積みされている。

部屋の右側の壁には、額縁に入れられた七つの小型ディスプレイが埋め込まれている。再生装置は壁の中に隠されているが、ケーブル類はあからさまに目に付くようになっていて、再生されているのは、おおむねゴダールとミエヴィルによってこの機会に作られた小品である。以下、手前から簡単に紹介しておく、①ミエヴィル『ユートピアの思い出』Souvenir d'utopieは、九つのマケットを細部にわたって順番に紹介する六分程度の作品で、いくつかのマケットが部屋の暗さのためによく見えないことを考えると、貴重なドキュメントと言える。②ゴダール『何でもする女中』Une bonne à tout faireは、1980年頃にフランシス・フォード・コッポラのスタジオで撮られたスケッチで、ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの活人画をフィーチャーしている。③ミエヴィル『私があなたに言うことができなかったこと』Ce que je n'ai pas su te direは、ジャック・ブレルの《行かないで》Ne me quitte pasのインストルメンタル・ヴァージョンが流れる中（ただし、私が訪問した七月下旬の段階では、音声は切られていた）、穏やかな表情をした中年の女性の静止画像が、クローズ・アップやバスト・ショットでモンタージュされる作品で、最後に「でも何年も前から心の中であなたに言っていること」mais que je te dis dans mon cœur depuis tant d'années という字幕が出る。④ゴダール『この人を見よ』Ecce homoは、『映画史』1A後半部でニーチェの書名が登場する二分程度の箇所を再編集し

たものだ。⑤ゴダール『サラエヴォ、あなたを讃えます』Je vous salue Sarajevo (1993) は、90年代以降のゴダールにおける重要なトポスをめぐる三分の短編である。⑥ミエヴィル『かつては』Dans le temps は、家庭の中で黒猫がパソコンの上で眠ったり、毛繕いをするさまを描く四分程度の作品である（クリス・マルケルの猫が思い起こされる）。⑦一時間弱の長さを持つゴダール『真贋パスポート』Vrai faux passeport は、本展覧会のために作られた最大の映像作品であるため、やや詳しく紹介したい。

この作品では、テーマ別に映画やテレビからの引用が主に二つずつ並べられ、それぞれに「善」BONUSと「悪」MALUSが振り分けられている。その原則は途中から半ば放棄されているので、ゴダールはいわゆる星取表的な批評をあえて実践しつつ、良いか悪いかを言うだけにとどまる墮落した映画批評を揶揄しているとみるべきだろう。『映画史』にみられた高密度のモンタージュは姿を消しているとはいえ、「拷問」の章でタランティーノの『レザボア・ドッグス』Reservoir Dogs (1992) と対比して、アルジェリア戦争下の暴力を元兵士らの証言によって浮き彫りにしたパトリック・ロトマンの『内心の敵』L'Ennemi intime (2002) が「善」とされ、またサミラ・マフマルバフの『りんご』Sib (1998) やヴィンセント・ギャロの『ブラウン・バニー』The Brown Bunny (2003) といった近年の作品がきわめて好意的に取り上げられるなど、ゴダールの現在の関心を率直に伝える作品ではある⁷⁾。

部屋の奥の壁には、「一昨日／かつてあった」AVANT-HIER / AVOIR ÉTÉ と大きく書かれ、その下には何枚かの図版とともに、「リーマンの風景におけるゼロのように」Comme des zéros dans un paysage de Riemann という文字が書かれている。その手前には、不均等な木の柵で囲まれた中、台の上に二列の線路が引かれ、6 〈下司ども（寓話）〉のマケットから抜け出してきたとおぼしき六両の貨車を引く機関車が、いささか乱暴にくりぬかれた壁のトンネルを抜けて、右隣の「昨日」の部屋と行き来している。貨車に載せられているのは、テニスボールやバナナであったり、ゴダールお気に入りの葉巻であったりする。線路の背後の奥の隅には、通常サイズのテレビと椅子が置かれ、『真

『贖パスポート』がノン・ストップでかけられている。また、線路手前の床には、三つの部屋のほぼ同位置の床に分散されたかたちで、ベルクソンの『物質と記憶』の最後の文章（やや改変されている）が貼り付けられている。「精神は物質から知覚を借りて、それを糧とし、自由を刻印した運動というかたちで、それを物質に返すのである。」*L'esprit emprunte à la matière les perceptions dont il fait sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement où il a imprimé sa liberté.*

4

ここで中央に配置されているマケット群の内部に目を向けてみよう。1 〈神話（アレゴリー）〉 *Le Mythe (allégorie)* というマケットでは、近年のゴダールがたびたび口にする「なぜハリウッドを映画のメッカと呼ぶのか」という問いかけが、文字通りに空間的に展開され、ハリウッドの丘を描いた風景画（実際にはドラクロワの水彩画）とアラブ人家族の集合写真が向かい合う壁面に対置されている。床面にはアメリカの小説家フレデリック・プロコシュの『幸福なるアラビアの偶然』*Hasards de l'Arabie heureuse* が釘打ちされているほか（ちなみに、『カイエ』が好んだこの小説家の姓は『軽蔑』のプロデューサーに与えられている）、砂漠の中の遺跡といった趣の構造物がしつらえられ、その壁面に小型ディスプレイが嵌め込まれ、チャップリンの初期作品を流している。映写機がペルシャ絨毯の上に置かれている。部屋の壁に貼られた絵画の複製のうちには、アウグスト・マッケがチュニジアの風景を描いた水彩画《小道の眺め》も認められる。この判じ絵めいた空間的モンタージュの言わんとするところは、マケットの外側に、マルローの『映画心理学素描』の一節——近代の「神話」としての映画を分析している箇所、ペルシャの野外映画館でチャップリンの全短編をつなぎ合わせた大長編を見て、純粹状態の神話が出現するのを目の当たりにした経験を語るくだり——が貼り付けられていることで明らかになる。別の壁面には、民族的な結婚衣裳に身を包んだユダヤ人女性の小さな写真も見られ、ハリウッド・イスラムの観念連合をより複雑なものにしている。

2 〈人類（映像）〉 L'Humanité (image) は、1 のマケットの一部を成している小部屋であり、ハイゼンベルクの『現代物理学の自然像』が床面に打ち付けられ、壁面には曲線をめぐる文章が二面にわたって大きく書き付けられている。別の壁では、CD-ROM の鏡面が逆側の壁面の文字を反射し、フランスの数学者ローラン・シュヴァルツの百科事典の項が貼り付けられている。ここでは数学的・物理学的メタファーによって、映像あるいは世界をとらえるのかという問いかけが、不完全な形でではあれ、提起されていると言えるだろう。そもそも、「一昨日」の部屋の別の箇所には貼られている紙片に書き付けてあるように、九つの部屋の構成自体が「九去法」la preuve par neuf という数学的メタファーで語られている。

全体的に不気味な暗さが支配する 3 〈カメラ（隠喩）〉 La Caméra (métaphore) のマケットは、複雑な観念連合を形成している。乱雑に黒く塗られた床の上には、ボルトやナットの類、フィルム片が散乱し、ひっくり返されたテーブルに置かれたディスプレイにはジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（1929）が流れている。部屋の一角にはエジプトの太陽神ラー RA（カメラとの語呂合わせ）が聳え立ち、もう一方の隅には、解体された自動車の模型や床に置かれたハサミを見下ろすように、ゴヤ最晩年の版画《ブランコの老人》を再現した操り人形が十分程度の間隔で揺れ動き、それに合わせて、裏返しになったお伽噺的な世界を歌うパコ・イバネスのシャンソン《優しい狼》El Lobito bueno が聞こえてくる⁸⁾。壁面には「私は見ないように立ち去った」ABII NE VIDEREM という文句（『映画史』4A で使われているギヤ・カンチェリのアルバム名でもある）が書き付けられ、その脇には白黒のポルノ映像が流されている。別の壁面にはバタイユの『呪われた部分』が釘打ちされ、出口にあたる部分にジャン・タルデューの詩の引用が貼られていることから、この部屋が死とエロティシズム、老いと形而上学的不安、破壊と創造といったテーマを扱っていることが分かる。

4 〈映画作品（義務）〉 Le(s) Film(s) (devoir(s)) は、「今日」の部屋の家庭内空間と関連が深いようにみえる（実際、「今日」の部屋にもこのマケット

の別バージョンが置かれている)。マケットの外側には「私たちは子供の頃に通った学校に戻るのと同様、戦争に戻っていく」というジョルジュ・ベルナノスの『辱められた子供たち』(1939-40年の日記)に基づく言葉が書き付けられ(四十年以上前の『小さな兵隊』でも引用されていた)、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』が釘で打ち付けられている。部屋の内部では、食卓と長椅子や壁面に描かれたフランス窓の素描(これらは「昨日」の部屋の一画に再現されているとみなしうる)、AV機器を入れるラック(「今日」の部屋にあるものに似通っている)などが目に付く。壁面には、『新ドイツ零年』からの再引用で、ヘーゲルの言葉が書き付けられているほか、ナチス党大会の写真も貼られているが、照明の関係上、細部まではっきり確認することができない。

無意識をテーマとする5〈同盟(無意識・トーテム・タブー)〉L'Alliance (inconscient totem tabou)では、底面のおおよそ半分を占める紙片に、次のような文章が記されている。

五十年前、ある女の子がこれらのデッサンを描いて、それを忘れていた。しかし半世紀後、本の中のいくつかの文章を書き留めて、引き出しの中のデッサンを見つけると、その子が成長したところの女性は、文章のそれぞれが正確にデッサンに対応しているか、またはその逆であることに気づいた。彼女にとっては、映像と文章の天使との戦いは完了していた。

qu'il y a cinquante ans une enfant composa ces dessins et les oublia / mais un demi-siècle plus tard ayant noté quelques phrases dans des livres et ayant retrouvé les dessins dans un tiroir la femme qu'elle était devenue s'aperçut que chacun des textes correspondait exactement à un dessin ou réciproquement / pour elle le combat de l'image avec l'ange du texte était achevé.

無意識的記憶の働きを述べたこの文章に対応するように、片方の壁には子供に

ポンピドゥ・センターのゴダール（堀）

よる四枚の絵が貼られ、向かいの壁には四つの断片的な文句が書き付けられている。いわく、「疲れ切ったわが魂のただ中に、平和と愛を戻したまえ」*ramenez la paix et l'amour au sein de mon âme épuisée*（ラマルチーナ）、「一緒に死のうではありませんか——珍しいお申し出ですね」*mourons ensemble, voulez-vous? La proposition est rare*（ヴェルレーヌ）、「まったく現実的な誰かを愛することはできる」*on peut aimer quelqu'un de tout à fait réel*、「水平線はさらに後退し、人生は広がっていく」*et l'horizon recule encore et la vie s'agrandit*。部屋の残りの部分には、「一昨日」の部屋に展示されているのと同様、スピーカーをブリコラージュしたトーテム・ポールなどが置かれている。

ヨーロッパをテーマとする6〈下司ども（寓話）〉*Les Salauds* (parabole) のマケットも興味深い。床面には路面電車の絵と車の模型を取り囲むように、欧州連合とヨーロッパ各国の旗で飾られた鉄柵が張りめぐらされ、さらにそれが星条旗をあしらった丸太の柵によって取り囲まれている。丸太の柵の別の場所には、iPodが嵌め込まれ、米軍の軍事裁判所を舞台としたテレビシリーズが映されている。マケット内部の壁には、「神とわが権利」というイングランド王室のモットーもみられる。別の壁には、ゴダール自身が1993年に撮った三分間の短編『サラエヴォ、あなたを讃えます』が上映されている。床には「ヨーロッパ」、「砦」という言葉が書き付けられており、周囲の壁にはダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》をはじめ、古典期の絵画のコピーが貼り付けられている。マケットの外側には、カール・クラウスの『人類最期の日々』(1922)が釘打ちされており、このマケットが強固な砦と化したヨーロッパの地政学的状況をアイロニカルに再現していることは明らかだ。

7〈現実（夢想）〉*Le Réel* (rêverie) のマケットは薄暗くてほとんど判読不可能だが、部屋の中央にアンドレ・バザンの『映画とは何か』が釘で打ち付けられており、モディリアニの絵が立てかけられているのがかろうじて分かる。マケットの外側には、「同じものとは、同じものの変化のなさのことではなく、異なるものにおける特異なもの、異質なものにおける隠された近接性である」

Le même n'est pas l'uniformité du pareil au même mais l'unique dans le différent et la proximité cachée dans ce qui est étranger. という言葉（アーレントの言葉？）が書き付けられている。

8 〈殺人（モンタージュ）〉 Le Meurtre (montage) では、床に編集作業中のエイゼンシュテインの写真があり、その近くのテーブル上には二巻のリールが並べられているのが目に付く。その他、床にはレイモンド・チャンドラーの『長いお別れ』が置かれ、その隣の赤いテーブルには、「切り返しショット黒書」Livre noir du contrechamp と題された手帖が置かれている。壁には女性像の絵画（マリアヌヌ？）のほか、「 $X + 3 = 1$ のような単純な方程式」une équation simple comme: $X + 3 = 1$ といった文句（ X はマイナス2となり、このマケットが置かれている「一昨日」の部屋番号と一致する）が書き付けられている。別の壁には、「ティテュス様がベレニスをついに訪ない給うことなく」（ラシーヌ『ベレニス』第四幕第五場）という文句や、「愛における通い合いの挫折として呈示されていることが、まさしく愛の関係の積極性をなしている。〔愛の挫折における〕この他者の不在はまさしく〈他〉としての他者の現前なのだ」ce que l'on présente comme l'échec de la communication dans l'amour constitue précisément le positif de la relation amoureuse. Cette absence de l'autre est précisément sa présence comme autre. という文章⁹⁾が他の図像とともに書かれている。

9 〈墓（寓話）〉 Le Tombeau (fable) は、「一昨日」の部屋に部分的に実現されているように、角にベッドが置かれ、ゴヤの《私はまだ学ぶ》をモチーフにした映像断片がディスプレイに流れ、壁にはレサマ＝リマの詩句が書き付けられている。長い方の壁には、マチス、ド・スタール、ハルトウングの絵画と向き合うように、アカデミズム的な三枚の肖像画が掛けられている。床には数葉の肖像写真が散らばっているほか、ほとんど何も置かれていない。部屋の名前にふさわしく、静謐な雰囲気は形作られている。

*

こうしたマケット群が垣間見せる《コラージュ・ド・フランス》という企画は、『映画史』で十全に展開されたゴダールのモンタージュを空間的に展開することによって、訪れる者に会場をぶらつきながらさまざまに思考をめぐらすことを要請する一種の迷路を構成するものになるはずだった。十分に展開されていない着想や、にわかに判読しがたい謎めいた仕掛けが至る所に残っているとはいえ、いくつかのマケットはそれ自体ですでに十分興味深い。たとえば、〈下司ども〉にみられる地政学的モンタージュは、ヨーロッパ的知性が邂逅する『アワーミュージック』Notre musique (2004) のサラエヴォを強く喚起させるし、〈神話〉は『愛の世紀』Eloge de l'amour (2001) にもみられた愛憎相半ばするハリウッド批判の展開として読解できる。また、〈カメラ〉で展開される闇の世界は、災厄と悲哀のイメージが交錯する『時間の闇の中で』Dans le noir du temps (2002) や、「失われた世紀」をめぐる省察『二十一世紀の起源』De l'origine du XXI^{ème} siècle (2000) を凝縮したものに他ならない。

とはいえ、全体として、今回の展覧会が挫折したものであることは間違いない。挫折という事態は、ゴダールの実際の映画製作でも（一連のテレビ作品の放映拒否）、作品の中でも（『パッション』、『フォーエヴァー・モーツァルト』など）おなじみのものだ。だが、かつてのゴダールが通常のテレビ番組の製作に挫折することでテレビの潜在的な可能性をかえって明らかにしたような「失敗の生産性」が、今回の挫折による美術館という空間の篡奪ないし非神聖化にもみられるかどうかには疑問の余地がある。結局のところ、美術館という形象は、ゴダールにとって揶揄の対象ではあっても（主人公たちがルーヴル美術館を走り抜ける『はなればなれに』から、近年の『古い場所』に至るまで）、死に物狂いの格闘が演じられる場所ではなかったのではないか。われわれに求められているのはむしろ、彼が展覧会全体、なかんずくマケットで展開した概念形成を、彼自身の映像作品と積極的にモンタージュし、その関連づけから新たな思考を紡ぎ出すことであるに違いない。

※本稿は、2006年度科学研究費補助金（若手研究(B)）による研究成果の一部である。また、本稿のプロトタイプである「美術館のゴダール—《ユートピアへの旅》をめぐって」(『未来』, 2006年10月号, 481号, 34-37頁)の執筆の際には、未来社の中村大吾氏から貴重なご意見を頂戴した。記して感謝する。

注

- 1) Antoine de Baecque, 'A Beaubourg, Jean-Luc Godard en non-chef du chantier(s)', *Libération*, 11 mai 2006.
- 2) 本展覧会の公式な記録資料（いわゆる展覧会カタログ）は刊行されておらず、現時点では今後刊行される予定もない。訪問者による写真撮影は禁じられていたが、特別に許可を得た写真資料が以下に公開されている。Michael Witt, 'Documentation: Voyage(s) en utopie', *Rouge 9*, 2006, <http://www.rouge.com.au/9/godard.html>. 展覧会に関する評やインタビューで参考にしたものは、以下の通りである。Dossier « Cinéma musée », *Cahiers du cinéma*, avril 2006; Jacques Mandelbaum, 'Godard, le dynamiteur', *Le Monde*, 22 avril 2006; Clarisse Fabre, 'Comment Jean-Luc Godard s'est disputé avec son commissaire d'exposition', *ibid.*; Aurélien Ferenczi, 'Sauve qui peut (l'expo)', *Télérama*, n° 2936, 22 avril 2006; Antoine de Baecque, *art.cit.*; Michel Guilloux, 'Quand Godard fait autre chose qu'un film...', *Humanité*, 17 mai 2006; Antoine de Baecque, 'Godard, facétieux fossoyeur', *Libération*, 12 juillet 2006; Philippe Lançon, 'Ce qu'ils aiment à Pompidou, c'est les morts', *ibid.*; Jean-Jacques Schuhl, 'JLG, rapports secrets', *ibid.*; Antoine de Baecque, 'L'«expo Godard», compromissions impossibles', *ibid.*; Christophe Kantcheff, 'Un entretien avec Jean-Luc Godard à propos de son exposition au Centre Pompidou: "Je n'ai plus envie d'expliquer"', *Politis*, 29 juin 2006; André Habib, 'Invitation au voyage', *Hors Champ*, 27 juillet 2006, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=224; Bernard Eisenschitz, 'La Réponse de Godard' *Cinéma 012*, Editions Léo Scheer, automne 2006, pp.91-101; Nathan Lee, 'France's Cinema Provocateur Directs His Own Tribute', *The New York Times*, 25 June 2006; Alex Munt, 'Jean-Luc Godard Exhibition', *Senses of cinema*, issue no.40 Jul-Sept 2006, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/godard-travels-in-utopia.html>; 平倉圭「マケットについて——ポンピドゥー・センターに展示されたゴダールのインスタレーション」, *Flower Wild*, 2006年7月28日, http://www.flowerwild.net/2006/07/2006-07-28_144332.php; 森元庸介「見えなかったもの——J.L. ゴダール「ユートピアの旅」」, *Flower Wild*, 2006年7月28日, http://www.flowerwild.net/2006/07/2006-07-28_125813.php.
- 3) 展覧会の挫折に至る経緯は、特に注記のない限り、Dominique Paini, 'D'après JLG...', *Jean-Luc Godard Documents*, Editions du Centre Pompidou, 2006, pp.420-426による。本

ポンピドゥ・センターのゴダール（堀）

書は、展覧会に合わせて刊行された出版物だが、展覧会の図録ではなく、特に1968年以降に焦点を当てた資料集である。

- 4) Aurélien Ferenczi, 'Sauve qui peut (l'expo)', *Télérama*, n° 2936, 22 avril 2006.
- 5) フィリップ・ランソンとゴダールとの対話に、この文章への言及がある。Philippe Lançon, 'Ce qu'ils aiment à Pompidou, c'est les morts', *Libération*, 12 juillet 2006.
- 6) ゴダールにおける「機知」に関しては、堀潤之「断片、機知、イロニー——ゴダールとドイツ・ロマン主義1」、『Résonances』、東京大学教養学部フランス語部会『Résonances』編集委員会、創刊号、2003年、62-67頁を参照。
- 7) 取り上げられているテーマは以下の通りである。「1 神々」、「2 歴史」、「3 拷問」、「4 自由」、「5 幼年期」、「6 政治」、「7 恐怖」、「8 美」、「9 実在」、「10 奇跡」、「11 貧困」、「12 敗北」、「13 エロス」、「14 ルポルタージュ」、「15 物質」、「38 アナロジー」、「153 確実性／盲目」、「217 祖国／汚物」、「462 穏やかさ／運命」、「812 勝利／死」。
- 8) ゴダールの『アワー・ミュージック』に出演してもいるフアン・ゴイティソーロの実兄の詩人ホセ・アグスティン・ゴイティソーロが歌詞を提供している。「昔々、ちいさな優しい狼がいました。彼は羊たちみんなにいじめられていました。／そして意地悪な王子様、とても美しい魔女、正直な海賊もいました。／こうしたすべてのことは、私が裏返しになった世界を夢見たときに、存在していました」*Erase una vez un lobito bueno al que maltrataban todos los corderos./ Y había también un príncipe malo, una bruja hermosa y un pirata honrado./ Todas estas cosas había una vez cuando yo soñaba un mundo al revés.*
- 9) エマニュエル・レヴィナス『実存から実存者へ』、西谷修訳、講談社学術文庫、1996年、186頁。